

Der doppelte Blick

Fues, Wolfram Malte

Veröffentlicht in:
Jahrbuch 2006 der Braunschweigischen
Wissenschaftlichen Gesellschaft, S.73-80



J. Cramer Verlag, Braunschweig

Der doppelte Blick*

PROF. DR. PHIL. WOLFRAM MALTE FUES

Aeschstraße 3 B
CH-4202 Duggingen

Am 4. Oktober 2001 lädt das Kunsthaus Zürich zu einer ungewöhnlichen Vernissage ein: „18.15 h: Führung durch das Kunsthaus. Ab 19.00 h: Empfang und Aperó im großen Vortragssaal. 19.30 h: Präsentation des Maserati Spyder.“¹ Die begleitende Kustodin benutzt den Gang durch den Bilderschatz des Kunsthauses dazu, eine Beziehung zwischen diesem an Auto-Elite interessierten Publikum und einer Kunstwerk-Elite aufzubauen. Sie betont in dieser Absicht zum einen den handwerklichen und materiellen Aufwand, der die für gelingende Kunst nötige Komplexität und Perfektion gewährleistet, zum anderen leitet sie aus diesem Anspruch die Entfaltung neuer und ohne seine Erfüllung fehlender Perspektiven der Sinnggebung ab, die soziales Verhalten durch Selbstgenuss und Geltungsgewinn verfeinern und verbessern können. Sie tut auf diese Weise dar, dass Konstruieren und Imaginieren, Technik und Ästhetik keine Antinomie, nicht einmal einen Gegensatz bilden, sondern eine Differenz, in der die Unterschiedenen, indem sie aufeinander verweisen, einander ihre Identität in immer neuer Begründung zugestehen und bestätigen.

Wie geht das zu? Der Maserati Spyder besitzt als Ware einen konsumierbaren Gebrauchswert: Er ist ein Fahr-Zeug², das dank seiner technischen Perfektion Mobilität in qualitativ hochstehender Form bietet (Schnelligkeit, Sicherheit, Bequemlichkeit). Dieser Gebrauchswert erscheint jedoch durch die anmutend ausgewogene Fülle seiner objektiven Funktionen ästhetisch inszeniert und illuminiert. Die harmonische Einheit aller seiner Fertigkeiten spricht über die technisch bestimmende Urteilskraft die ästhetisch reflektierende an, wendet ihr Urteil in die Übereinstimmung von Verstand und Einbildungskraft und damit zum Schönen im Sinne Kants. Der Maserati Spyder soll nicht bloß den Schein der Kunst annehmen, sondern sich durch Ort und Art seiner Präsentation als

* Vortrag gehalten beim Kolloquium anlässlich der Jahresversammlung der Braunschweigischen Wissenschaftlichen Gesellschaft am 23. Juni 2006.

¹ Aus der Einladung der Garage Foitek AG, Urdorf ZH.

² „Zeug ist wesentlich ‚etwas, um zu ...‘. Die verschiedenen Weisen des ‚Um-zu‘ wie Dienlichkeit, Beiträglichkeit, Verwendbarkeit, Handlichkeit konstituieren eine Zeugganzheit.“ (MARTIN HEIDEGGER, *Sein und Zeit*, 9. Aufl. Tübingen 1967, S. 68).

Kunstwerk zu erkennen geben. Der Kunstcharakter entwickelt sich aus dem Warencharakter, ist in ihm ebenso angelegt wie verborgen und überwältigt seinen Ursprung, sobald er seine eigentümlichen Bestimmungen entfaltet. Bei der feierlichen Präsentation wenden die Eingeladenen diese Botschaft, sie umkehrend, auf den luxuriösen Sportwagen an, indem sie ihn zunächst als Kunstwerk betrachten, beinahe zärtlich nachdenklich staunend, und sich erst einige Zeit später eher zögernd mit seinen Fertigkeiten und Angeboten vertraut machen. Dieses Vertrauen verstrickt sich nun seinerseits in die Ästhetik, der gemäss jene Fertigkeiten und Angebote miteinander verbunden sind, in die Aussichten, Geschichten und Träume, die sich aus ihr ergeben, und erfährt so den Maserati Spyder wieder als Kunstwerk. An Kunsthaus-Rundgang und Vorstellungs-Runde teilnehmend, nehmen wir für identisch, was der Kulturgeschichte der Moderne nach unumgänglich different ist, und lassen das Abwesende, Differierende in der Identität verschwinden, indem wir dieses Verschwinden zu sich überlagernder, sich überdeterminierender Identifikation umkehren, zur Einheit der Wahrnehmung von Kunst als Ware und von Ware als Kunst. Die Ware verliert ihren Fetischcharakter, weil der bisher betrügerische Schein ihrer Versprechungen sich in die Erscheinung wahrhaftiger, weil möglich wirklicher Perspektiven und Projekte verwandelt. Das Kunstwerk verliert seinen Idolcharakter, weil die Wahrscheinlichkeit seiner Projektionen sich gemäss technischer Perfektion formiert, die auf Machbarkeit und damit auf wirklich mögliche Realisierung hinweist. Der Gegensatz zwischen Ästhetik und Ökonomie, Kunstwerk und Konsumgegenstand geht in der Einheit einer Konsumkunst auf, die einer Nachfrage dient, deren Stunde offenbar mit dem Ausgang des 20. Jahrhunderts gekommen ist.

Wie aber können wir uns diese Einheit denken, die allen Unterscheidungen widerspricht, nach denen die Moderne seit der Renaissance das Verhältnis zwischen Kunst und Ökonomie bestimmt? Versuchen wir, um uns ihre Eigentümlichkeit ganz deutlich zu machen, sie von ihrem Gegenteil her zu aufzufassen, von dem Grundsatz, „dass alle Wissenschaft [...] es mit der Transformation von Differenzen in Differenzen zu tun hat und dass Einheit eigentlich nur als unscharf gesehene Differenz von Bedeutung ist“³. Die Bestimmung von etwas, die es zum Gegen-Stand macht, verleiht ihm stets eine Gegenseite, die unbestimmt bleibt und von der her es zersetzt, ins nur scheinbar, labil, vorläufig Bestimmte entstimmt werden kann, sobald das Bestimmen die Seite wechselt und sich auf die bisher unmarkierte schlägt. Der Blick, den die im Kunsthaus Zürich versammelte Runde auf den Maserati Spyder wirft, läuft jedoch dieser Form des Beobachtens zuwider. Während er nämlich das Etwas, das er beobachtet, zu seinem Gegenstand macht, indem er dessen Warencharakter markiert, gleitet er bereits auf die andere, unmarkierte Seite des Kunstcharakters so

³ NIKLAS LUHMANN, Autopoiesis als soziologischer Begriff, in: Ders., Aufsätze und Reden, hg. von Oliver Jahraus, Stuttgart 2001, S. 152.

ab, als ob er die gegenstandsbestimmende, alle Definition erst ermöglichende Grenze zwischen beiden Seiten nicht ziehen könnte, ohne sie zu verletzen und zu überschreiten. Die ins Kunsthaus eingeladene Runde vermag den Kunstcharakter des Bilderschatzes nicht fokussierend zu beobachten, ohne sich eben dadurch in den Warencharakter dieses Schatzes abzulenken. Ebenso wenig vermag sie andererseits den Warencharakter des luxuriösen Sportwagens zum Gegenstand bestimmender Beobachtung zu machen, ohne auf die Seite der Betrachtung von dessen Kunstcharakter zu geraten. Es gelingt jedes Mal, den Anschauungsraum in einen Unterscheidungsraum mit einer markierten und einer unmarkierten Seite zu überführen; aber jede Markierung, in so oft wiederholter Unterscheidung sie auch verfolgt wird, führt, sich bestätigend, zugleich von sich ab und in rein unmittelbarer Doppeldeutigkeit auf ihre andere Seite. Eine neuartige, im Ansatz allenfalls bei Nietzsche zu entdeckende Form objektiven Erkennens: „Sich von seiner eigenen Wahrheit und den anderen von der seinigen ablenken.“⁴

Die eben vorgetragene kleine Theorie-Skizze hat bei Peter Bürger sofort kritischen Widerspruch gefunden: „Der doppelte Blick des Kunstkäufers auf das Kunstwerk als ästhetisches Objekt und als Ware ist eine alte Sache; er entspringt spätestens im 17. Jahrhundert in den Niederlanden.“⁵ Dieser Satz hat mich, wie Sie verstehen werden, sogleich sehr beunruhigt. Hatte ich einen doppelten Fehler begangen: einen historischen, also die traditionsmächtige Konsequenz bürgerlichen Kunstverständnisses unterschätzt, und einen methodischen, mich von dem Variantenreichtum eines persistierenden Musters blenden lassen, statt es in seiner vielleicht neuesten Verkleidung wiederzuerkennen? Stand vor diesem Satz aber nicht ein anderer, der ihn nun selber beunruhigte und seine These ins Schwingen brachte, der Schlusssatz der *Theorie der Avantgarde* nämlich: „Der Gedanke Adornos, die spätkapitalistische Gesellschaft sei in einem Maße irrational geworden, dass sie möglicherweise nicht mehr theoretisch erfassbar ist, mag erst recht für die nach-avantgardistische Kunst gelten.“⁶ Was bedeutet der Verzicht auf Theorie, wenn ein Theoretiker ihn ausspricht? Doch wohl einen theoretischen Anspruch, der die Einsicht in das mögliche Versagen einer bisherigen Theorie mit dem Versprechen einer künftig notwendigen verbindet. Meint der eben zitierte Satz demgemäss nicht eigentlich, dass die spätkapitalistische Gesellschaft mitsamt ihrer Kunst-Theorie eines Tages mit der in der Tradition der Kritischen Theorie entwickelten Rationalität nicht mehr erfasst werden kann, dass es aber dann gilt, diese Rationalität und jene Kunst-Theorie neu aufzufassen und zu reformulieren? Dass es also, beziehe ich

⁴ JEAN BAUDRILLARD, Die Verführung, eine diabolische Strategie (Interview mit Robert Maggiori), in: Ders., *Lasst euch nicht verführen!*, Berlin 1983, S. 141.

⁵ Brief an den Verfasser vom 11. August 2005.

⁶ PETER BÜRGER, *Theorie der Avantgarde*, Frankfurt/M. 1974, S. 131.

nun beide Peter-Bürger-Sätze aufeinander, darum geht, den Tag wahrzunehmen, an dem die Stunde des von ihnen intendierten und inszenierten Theorie-Entwurf schlägt.

Wo begegnen sich – noch in den Kunsttheorien der deutschen Klassik – der Künstler und der Kenner? Am Ort der radikalen Trennung zwischen Ökonomie und Ästhetik, die das Kunstwerk mit sich identisch macht, um aus dieser Identität den Schein einer gesellschaftlich versöhnenden Einheit zwischen seinen beiden Sphären zu erzeugen. Während der Künstler im Produktionsprozess alle ökonomischen Bestimmungen seines werdenden Gegenstandes ausblendet – selbst diejenigen der Selbst-Ökonomie –, um dieses Verhältnis im Kontakt mit dem Käufer rein umzukehren, begegnet ihm der Kenner zuerst und zunächst als Käufer, um sich, nach getätigten Kauf, seinerseits nun ebenso rein in den Kenner zu verwandeln. Am Anfang der eben skizzierten Vermittlung wie an ihrem Ende steht der Citoyen; die Vermittlung selbst gehört dem Bourgeois.

„Diejenige Beziehung ist eine vermittelnde, worin die Bezogenen nicht ein und dasselbe, sondern ein Anderes füreinander und nur in einem Dritten eins sind; die unmittelbare Beziehung aber heißt in der Tat nichts anderes als die Einheit.“⁷

Hier, in unserem Fall, scheinen die Bezogenen, was ihre Blickweise angeht, füreinander nicht Andere, sondern dieselben zu sein, womit die Vermittlung die Form ihres Verschwindens und so den Schein der Unmittelbarkeit annimmt. Der Bourgeois als die Mittelsperson zwischen Citoyen und Citoyen macht sich in der Vermittlung unscheinbar und erzeugt so den Schein einer unmittelbaren Beziehung zwischen Künstler und Kenner, in dem die Figur des Verkäufers/Käufers dunkel wird.⁸ In ihrer Kunst verleugnet die bürgerliche Gesellschaft ihre Ökonomie gerade dadurch, dass sie das Ökonomische zum verschwindenden Element des Künstlerischen minimalisiert, zu einer Fuge, deren Geringfügigkeit man den Fügungs-Charakter nicht mehr anmerkt. Sie verhält sich, als ob ihre Ökonomie nichts weiter als die einfache Einheit ihrer politischen, sozialen und kulturellen Selbstbestimmung und Selbstorganisation wäre.

Nun bildet, folgt man Derrida, dieses von Kants *Kritik der Urteilkraft* entlehnte ‚Als ob‘

⁷ G.W.F. HEGEL, *Phänomenologie des Geistes*; Werke in 20 Bdn, hg. von Eva Moldenhauer und Karl Markus Michel, Bd. 3, Frankfurt/M. 1974, S. 482.

⁸ Diese Gefahr ist schon zur Zeit der deutschen Klassik bemerkt worden, weshalb es „ganz richtig ist, dass man Kunstwerke kaufen müsse, um sie kennen zu lernen, damit das Verlangen aufgehoben und der wahre Wert [!] festgestellt werde. Indessen muss auch hier Sehnsucht und Befriedigung in einem pulsierenden Leben miteinander abwechseln, sich gegenseitig ergreifen und loslassen, damit der einmal Betrogene nicht aufhöre, zu begehren.“ (J.W. VON GOETHE, *Kampagne in Frankreich*; Jubiläums-Ausgabe in 40 Bdn, Stuttgart/Berlin 1902ff., Bd. 28, S. 186)

„an ihm selbst eine Art dekonstruktives Ferment, da es doch aus jenen beiden Reichen, die man so häufig voneinander absetzt und einander entgegensetzt [...], in gewisser Weise heraustritt, ja nahe daran ist, diese beiden Reiche außer Geltung zu setzen.“⁹

Indem der distribuierende Ort zwischen Kunstproduktion und Kunstkonsumtion sich unscheinbar macht, abschmilzt, als ob er beinahe nicht wäre, gibt er seine Wirklichkeit preis und verwandelt sich in Möglichkeit. Er schnürt ein Bündel von Eventualitäten, das wie ein „dekonstruktives Ferment“ die Beziehung, die es bahnt und verantwortet, so vervielfältigt, dass es jede ihrer bestimmten Formen verwirft und eben darin eine neue entwirft. Aus dieser Gleichsetzung von Bestimmtheit und Bestimmbarkeit kommt im Kunstgegenstand „Vieldeutigkeit als unblutiger Ort zur Durchführung und Anschauung offener Experimente, hypothetischer Modelle, fragmentarischer Lösungen“ zum „Vor-Schein“¹⁰.

Ein solches Modell der Beziehung zwischen Kunst und Gesellschaft beruht auf zwei unabdingbaren Voraussetzungen. Bourgeois und Citoyen müssen – erstens – diskursiven Ordnungen angehören, die sich in Struktur und Hierarchie, in ihren Prozeduren und Praktiken deutlich und eindeutig unterscheiden. Dieser Unterschied muss – zweitens – so bestimmt sein, dass der Bourgeois Mittel zum Zweck des Citoyen ist und bleibt, dass also die ökonomische Vermittlung zwischen Kunsthersteller und Kunstkäufer hinter diejenige zwischen Künstler und Kenner jederzeit zurücktritt, sich damit begnügt, am Ort ihrer Unscheinbarkeit zukünftige Gesellschafts-Entwürfe zu ermöglichen. Was aber, wenn die Geschichte der bürgerlichen Gesellschaft diese beiden Voraussetzungen außer Kraft setzt? Wenn der Bourgeois den Citoyen zum Mittel seines eigentümlichen Zwecks macht, so dass die ökonomische Vermittlung zwischen Kunsthersteller und Kunstkäufer diejenige zwischen Künstler und Kenner prägt und beherrscht? Wenn sie also, um mit Bourdieu zu sprechen, als symbolisierende Schnittstelle zwischen ökonomischem und sozio-kulturellem Kapital nicht mehr so wirkt, dass „die Aufrechterhaltung der symbolischen Ordnung [...] die Voraussetzung für das Funktionieren der wirtschaftlichen Ordnung bildet“¹¹, sondern umgekehrt die wirtschaftliche

⁹ Ders., Die unbedingte Universität, Frankfurt/M. 2001, S. 27.

¹⁰ ERNST BLOCH, Experimentum Mundi; Gesamtausgabe in 16 Bdn, Frankfurt/M. 1977, Bd. 15, S. 205.

¹¹ PIERRE BOURDIEU, Gegenfeuer. Wortmeldungen im Dienste des Widerstands gegen die neoliberale Invasion, Konstanz 1998, S. 96. – Die Akteure auf dem Feld bürgerlicher Gesellschaft agieren Bourdieu zufolge im Dispositiv dreier Arten von Kapital: „Primär ökonomisches Kapital (in seinen diversen Arten), dann kulturelles und soziales Kapital, schließlich noch symbolisches Kapital als wahrgenommene und als legitim anerkannte Form der drei vorgenannten Kapitalien (gemeinhin als Prestige, Renommee usw. bezeichnet).“ (Ders., Sozialer Raum und ‚Klassen‘, Frankfurt 1985 (Paris 1982), S. 10).

Ordnung die symbolische okkupiert, um sich mit ihr und in ihr aufrecht zu erhalten? Wenn der sozio-kulturelle Diskurs den ökonomischen unter dem Anschein von Andersheit bloß wiederholt und ihre Vermittlung keine Zukunft mehr projiziert, sondern bloß noch endlose Gegenwart? „Es könnten“, erwägt bereits Nietzsche, „Kräfte, von denen die Kunst bedingt ist, aussterben z.B. die Lust am Lügen, am Undeutlichen Symbolischen usw.“¹² Ausgestorben sind sie, wenn wir uns an den Maserati Spyder erinnern, bis jetzt noch nicht; aber zu einem Ferment ausgedörrt, dem die dekonstruktive Kraft fehlt, in eine Mitte zusammengedrängt, aus der nichts mehr zum Vorschein kommt als die Erinnerung an die Vergangenheit ihres Vor-Scheins. Die Kunst der bürgerlichen Gesellschaft zieht sanft und allmählich in ihr eigenes Museum. Ob deshalb ihre Museen Hochkonjunktur haben?

Angenommen, dies alles träfe zu: Hat es mit dem Denken Peter Bürgers, dessen systematische oder mindestens systematisierende Rekonstruktion hier erwartet werden durfte, nicht mehr zu schaffen als nur mit zwei Sätzen? Nur? Haben diese zwei Sätze es nicht beunruhigt, aufgescheucht, in erneute und erneuernde Bewegung gebracht?

Die Theorie-Tradition der Aufklärung teilt sich, wie mir scheint, in System-Denker und Satz-Denker. System-Denker – etwa Descartes, Kant, Hegel, Marx, Habermas, Lyotard und Derrida – kann man rekonstruieren, Satz-Denker – etwa Leibniz, Fichte, Nietzsche, Benjamin und Peter Bürger – nicht. Während das System-Denken positiv oder negativ, setzend oder vermeidend, um ein Zentrum kreist, in dessen Anwesenheit oder Abwesenheit es sich bei sich beruhigt, durchkreuzt das Satz-Denken seine eigentümliche Zentrumsbildung mit jedem Beitrag, den es zu ihr leistet, setzt noch die Denk-Geste des Setzens oder Vermeidens einem Zweifel aus, der sie fortführt, indem er sie gefährdet.¹³ Es bestreitet seine Geschichtlichkeit nicht, aber es liest sie von seiner Zukunft und nicht von seiner Vergangenheit her. Es lässt sich nicht lehren, aneignen, rekonstruieren, reproduzieren, es lässt sich nur aufnehmen und erwidern, es führt nicht zu Fraktion und Richtung, sondern es verführt zum Gespräch über die von ihm stets neu gestellte Frage nach dem richtigen Weg.

¹² Ders., *Nachgelassene Fragmente 1875-1879; Kritische Studienausgabe (KSA)*, hg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, 2., durchges. Aufl. München 1988, Bd. 8, S. 92.

¹³ Das ist Bürger von einem eifrigen Verehrer des System-Denkens schon aus Anlass der *Theorie der Avantgarde* vorgeworfen worden: „Konträr zu dem Anspruch, mittels immanenter Kritik vorgängiger Theorien diese so zu rekonstruieren, dass ihre Aporien hervortreten, löst Bürger die von ihm jeweils aufgegriffenen Theoreme aus ihrem systematischen Zusammenhang und instrumentalisiert sie als Erklärungsmodell für einen bestimmten Sachverhalt.“ (W. MARTIN LÜDKE, *Die Aporien der materialistischen Ästhetik – kein Ausweg? Zur kategorialen Begründung von P. Bürgers Theorie der Avantgarde*, in: Ders., Hg. *Theorie der Avantgarde. Antworten auf Peter Bürgers Bestimmung von Kunst und bürgerlicher Gesellschaft*, Frankfurt/M. 1976, S. 69)

„Während man dieses Gewebe [den Text, Vf.] bisher immer als ein Produkt, einen fertigen Schleier aufgefasst hat, hinter dem sich [...] der Sinn (die Wahrheit) aufhält, betonen wir jetzt [...] die generative Vorstellung, dass der Text durch ein ständiges Flechten entsteht und sich selbst bearbeitet.“¹⁴

Die Selbst-Modernisierung des Subjekts beginnt, nehmen wir an, im Winter 1619 im Schoß jener verschneiten Bauernhütte, in der René Descartes das zweifelsbestimmte Ich zur Welt des Geistes (und nicht nur des Geistes) bringt. Dieser Zweifel unterliegt von Anfang an doppelter Bestimmung: einer methodischen und einer prinzipiellen. Als methodischer Zweifel, wie ihn Descartes auffasst, dient er dazu, philosophische Systeme auf ihrem Bildungsgang vor allen aus ihrer Perspektive nur möglichen Einwänden zu sichern, so dass sie schließlich nur als ganze angenommen oder verworfen werden können, um „zuletzt in Masse gegen einander (Schule gegen Schule als Heer gegen Heer) vereinigt offenen Krieg zu führen“¹⁵. Als prinzipieller Zweifel hingegen bezieht er den Zwiespalt, in den er die von ihm ergriffenen Bestimmungen setzt, ohne jede Einschränkung zugleich auf sich selbst und versteht die Modernisierung seiner Subjektivität nicht nur als unabgeschlossenes, sondern als unabschließbares Projekt.

Geht man der Frage nach dem *Verschwinden des Subjekts* mit Peter Bürgers Essays *von Montaigne bis Barthes* nach, nimmt die *Geschichte der Subjektivität* die Verlaufsform eines geregelten Spiels zwischen Identität und Differenz, Selbstgewinn und Selbstverlust, Aus-sich-Herausgehen und In-sich-Zurückkehren an. Demzufolge würde sich in unserer kleinen Theorie-Skizze das Verschwinden des Subjekts nun wahrhaftig und endgültig abzeichnen, weil die Bewegung der Subjektivität, die sie nachzeichnet, nicht die Parteien des Spiels, sondern seine Regel angreift, um sie, unter Außerkraftsetzung des Satzes vom ausgeschlossenen Dritten, zu zersetzen und aufzulösen. Dem hält Bürgers *Schlussbetrachtung* entgegen,

„dass wir unfähig geworden sind, radikalen geschichtlichen Wandel zu denken. Gerade auch das Verschwinden des Subjekts, das häufig als Zeichen des Epochenbruchs verstanden wird, ließ sich als eine Position entziffern, die im Feld der Subjektivität ihren Ort hat, nicht außerhalb. Wie die Selbstsetzung gehört auch das Verschwinden des Subjekts zu dessen Bewegung.“¹⁶

¹⁴ ROLAND BARTHES, *Die Lust am Text*, 6. Aufl. Frankfurt/M. 1990 (Paris 1973), S. 94.

¹⁵ IMMANUEL KANT, *Verkündigung des nahen Abschlusses eines Traktates zum ewigen Frieden in der Philosophie*; Werke, hg. von Wilhelm Weischedel, Bd. III, Wiesbaden 1958, S. 406.

¹⁶ PETER BÜRGER, *Das Verschwinden des Subjekts. Eine Geschichte der Subjektivität von Montaigne bis Barthes*, Frankfurt/M. 1998, S. 237.

Das Subjekt, das hier seine Subjektivität schreibt und beschreibt, weiß, dass wir als moderne Subjekte „unfähig geworden sind, radikalen geschichtlichen Wandel zu denken“. Nicht dass wir es immer gewesen wären; in der Geschichte der Menschheit findet sich keine Epoche so radikalen Wandels in Gesellschaft und Wirtschaft, Wissenschaft und Kunst wie diejenige der abendländischen Moderne. Deren Subjekt macht jedoch während ihrer Geschichte die Erfahrung mit sich, dass die Figur jener Radikalisierung es von ihr ausnimmt, dass es sich in jeder noch so entschlossen versuchten Alterität schließlich als neu konfigurierte Totalität wieder begegnet. Bei aller Fremdheit, die es aufzuspüren weiß, vermag es nie, sich seinem Selbst so zu entfremden, dass es sich in dessen Andersheit zugleich wiederfände und verlöre. Jede Selbstgewissheit, zu der es durch sich über sich gelangt, ist also ebenso sehr und zugleich Selbsttäuschung, die den Wahrheits-Anspruch, den es an sich hat, nicht annulliert, sondern provoziert. Woher aber – oder besser: von wem – wissen wir das? Von einem modernen Subjekt, das seine Subjektivität beschreibt, indem es sich in deren logische und historische Entwicklung einschreibt. Seine Feststellung, „dass wir unfähig geworden sind, radikalen geschichtlichen Wandel zu denken“, schützt uns nicht vor dem zweifelsbestimmten Spiel zwischen Selbstgewissheit und Selbsttäuschung, zu dem sich diese Unfähigkeit entpuppt. Sie beginnt es vielmehr neu, möglicherweise nach einer radikal verwandelten Regel.

„Es muss besser gezweifelt werden als Descartes!“, fordert Nietzsche.¹⁷ Dieser Forderung entzieht sich, soweit ich sehe, das Denken des Subjekts bei Peter Bürger weder im objektiven noch im subjektiven Genitiv.

¹⁷ Ders., Nachgelassene Fragmente 1884-1885, KSA, ebd. Bd. 11, S. 641.